

## KELET-KÖZÉP-EURÓPA DALLAMVILÁGÁNAK NYOMAI JOHANN SEBASTIAN BACH- KANTÁTÁKBAN

Johann Sebastian Bach életműve a barokk időszakának legsodáltrameitőbb zenei szintézise. Nagyemlékű múltat és szerteágazó jelent, egymással párhuzamosan, egyéni szuverenitással olvaszt magába ez a gigantikus oeuvre – mindig egy teljesség felé törő, páratlan-rendszerszerű alkotói gondolkodásmód által vezérelten –, hogy valamennyi újonnan érkezett stíluselem, egyben a zeneszerzői fantázia szüntelenül megújulni képes megnyilatkozási formáinak, soha el nem apadó forrásait gyarapíthassa. Valóban folytonos bővülés és növekedés a meghatározó itt; az egyszer már tökélyre vitt kompozíciós vívmányok nyomai, az életmű későbbi szakaszaiban is rendszerint jól követhetőek maradnak – szemben például egyes XX. századi alkotóknál megfigyelhető, hasonló tendenciákkal. Pusztán a *jelen* irányából érkezett impulzusok terén, a nagy kortársak közül talán csak Telemann melodikáé, bizonyulhat sokszínűbbnek, összetettebbnek; ám Bach stílusvilága, a múlt kifejezés- és formaszemnéinek felelevenítése révén, az integráció páratlan egyetemességével, végeredményben olyasfajta enciklopédikus teljességig jut el, amely az összetevők kölcsönhatásában mérhető, permanens intenzitás *fokán*, máig megismételhetetlennek bizonyult.

Lehetségesnek tűnhet, mindezek fényében bárki számára is, épp Kelet-Közép-Európa dallamkincsének „távolmaradása” ebből a lenyűgöző melódiabőségből; azé a Kelet-Közép-Európáé, melynek kulturális peremkerületeitől Bach, élete nagyobbik részében, szinte még *karnyújtásnyira sem* élt? A jelen írás szerzője, egy másik cikkében kísérli meg valamiféle ad hoc szisztematikusság-igénnyel sorra venni mindazokat a kelet-közép-európai – elsősorban szláv eredetű – impulzusokat, amelyek az idők folyamán, Bach dallaminvenciójára befolyással voltak (vagy lehettek) – nem hagyva figyelmen kívül a magyar vonatkozások, immár hagyományosan föl-fölmerülő, számunkra primer módon izgalmas kérdéseit sem. Az alábbi tanulmány, célkitűzésében mindössze arra szorítkozik, hogy érdeklődést igyekezzen kelteni az életműnk, a fenti szemszögből mindmáig kevésbé vizsgált – ám annál fontosabb – területe: az effajta impulzusok terén nem várt gazdagságot elénk táró kantátatermés egésze iránt. Maga a téma: a kelet-közép-európai vonatkozások zenei tartalmának kérdései mindazonáltal korántsem új keletűek. Nálunk Szabolcsi Bence és Bartha Dénes – tudományos indíttatásuk révén; eme minőségben – úttörőnek számító vizsgálódásai jelenthetik ma is a természetes kiindulópontot<sup>31</sup>. Ugyanakkor a té-

<sup>31</sup> Szabolcsi Bence: Népi elemek Bach művészetében (1950). In: Népzene és történelem. Tanulmányok. (Akadémiai Kiadó Budapest, 1954.). A dolgozat megjelent A válaszfűt és egyéb tanulmányok c. kötetben is (Akadémiai Kiadó Budapest, 1963.). Német nyelvű, eltéréseket tartalmazó változata: Bach, die Volksmusik und das osteuropäische Melos. In: Bach-Probleme. (Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig, 1950. Herausgegeben von Prof. Dr. Hans-Heinz Draeger und Dr. Karl Laux in Auftrag des Deutschen Bach-Ausschusses 1950. Verlag C.F. Peters. Leipzig), p. 38-40. Szabolcsi: Bach, a verbunkos és a Rákóczi-nóta. In: Énekszó, 1950. (XVII. évf.), 6. sz. (május), p. 3-7. Lásd továbbá Szabolcsi Bence, Musica Mundana c. hangzó antológiáját (Hungaroton SLPX 11725-30, [1975]). Bartha Dénes: Bemerkungen zur Stilisierung der Volksmusik, besonders der Polonaisen, bei Bach. In: Bach-Probleme. (Festschrift zur deutschen Bach-Feier Leipzig, 1950. Herausgegeben von Prof. Dr. Hans-Heinz Draeger und Dr. Karl Laux in Auftrag des Deutschen Bach-Ausschusses 1950. Verlag C.F. Peters. Leipzig), p. 41-43.

ma iránt érdeklődő, s az utóbbi fél évszázad hazai szakirodalmát e célból áttanulmányozó kutatóról éppenséggel nem mondható el, hogy a bőség különlegesen nagymérvű zavarával kényszerül megküzdeni.

A Bach-irodalomba „kantáta” gyűjtőnévvel bevonult, rendkívül változatos stílus- és formavilágú (s műfaji tekintetben Bach által is többféle felirattal ellátott) kompozíciók valóban feltűnően nagy számban tartalmaznak kelet-közép-európai jellegű – olykor *eredeti* – stíluselemeket; anélkül természetesen, hogy a zeneszerzőtől származó, bárminemű erre vonatkozó utalással találkozhatnánk<sup>32</sup>. A világi művek közül legfontosabb e tekintetben a Parasztkantáta; dallamvilága már a Bach-kutatás XIX. századi nagyívé, „heroikus” korszakát vizsgálatokra ösztönözte<sup>33</sup>, ám az így felmerülő kérdések, összességükben máig lezáratlannak tekinthetők<sup>34</sup>. A szláv stíluselemek befolyása alól azonban az egyházi kantáták sem maradtak mentesek, s ami még meglepőbbnek tűnhet: ezekben a – zömmel Lipcséhez köthető – kompozíciókban, minden jel szerint a világiakénál is nagyobb arányban bukkanhatunk ilyen típusú fordulatokra. Arra is akad példa, hogy a paródiaeljárás folytán világi és egyházi darabban egyaránt helyet kap ugyanaz a polonaise karakterű tétel: ide tartozik az első lipcsei ciklus végén bemutatott BWV 184, amely a kötheni BWV 184a nyomán keletkezett.

Az egészében fennmaradt 184. kantáta 4. számú tenoráriájának nem csupán ritmikáját, de melodikáját is, jórészt a lengyel tánc karaktere határozza meg<sup>35</sup>. Így mindjárt a ritornell hegedűszólamában; különösen annak nyitó- és záróütemeinél hangzanak olyan dallamfordulatok, amelyek kelet-közép-európai származásához nemigen férhet kétség, s a műzenei stilizálás aránylag kezdeti fokát képviselve, sok mindent őriznek még közvetlen frissességükből. Az ária, igen eredeti színvilága révén különleges többlettel gazdagítja ezt, az – egyébként másfajta táncfűpusokat is magába foglaló – üde, tavaszi hangokban pompázó; illatokkal, természetel, megújódással, egészséggel teljes pünkösdi kantátát.

A legelső lipcsei évfolyam nyitódarabjának (BWV 75) három áriája is a korban divatos táncok inspirációjáról árulkodik: egy-egy menuette (No.5.) illetve passepied (No.10.) jellegű tétel mellett, a 3. számú tenorária a polonaise-zel tart rokonságot<sup>36</sup>. A tétel ritmikai folyamatát lényegében egyetlen kétütemnyi, markáns képlet uralja, amely melodikai összetevőivel együtt félreismerhetetlen polonaise-karakterisztikum. Az ének-szólamot indító – és az ária későbbi tematikájától független; szerkezetileg is elkülönülő – négy taktusnyi dallamív, felugrásba torkolló kezdőmotívumát gyakorlatilag mindennapos polonaise-sablonnak tekinthetjük, amely a 6. francia szvit Polonaise tételében (19. ütem)

<sup>32</sup> Bizonyítottan J.S. Bach-tól eredő kompozíciók tétel- vagy tételszakasz-címeiben három ízben fordul elő a kelet-közép-európai vonatkozást sejtető „Polonaise” felirat: az I. brandenburgi verseny fináléjában, valamint a h-moll zenekari szvit és az E-dúr francia szvit egy-egy stilizált táncánál.

<sup>33</sup> Philipp Spitta nagy Bach-monográfiáján kívül lásd u.ő.: „Zu Sperontes’ Singende Muse an der Pleiße” című írását a Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft I. évfolyamában (1885).

<sup>34</sup> V.ö.: Neue Bach Ausgabe, I/XXXIX., Kritischer Bericht (Werner Neumann), p. 131.

<sup>35</sup> V.ö.: Doris Hecklinger: Tanzrhythmus als konstitutives Element in Bachs Vokalmusik. In: Bericht über der internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962. Bärenreiter, 1963., p. 167-170.

Az ének-szólam egyik jellegzetes fordulata, amely mindjárt annak 3-4. ütemeiben felbukkan, dúr alakjában a g-moll polonaise-ben (BWV Anh. 119) tér vissza. (A „kis” polonaise-ek szerzőségének kérdéseit, a jelen tanulmány keretei közt nem taglaljuk.)

<sup>36</sup> V.ö.: Alfred Dürr: Johann Sebastian Bach kantátái. (Fordította: Rácz Judit. Zeneműkiadó Budapest, 1982.), p. 335.

tér vissza (1. a) és b) kottapélda). A fordulat megfelelőjével a Parasztkantátában is találkozhatunk (4.sz. ária, 25-26. ütem; 1. c) kottapélda).

# 1. kottapélda

(a) BWV 75, No.3.



(b) BWV 817



(c) BWV 212, No.4.



Egészében viszont – különösen az utóbbi tételekhez képest –, szinte szokatlan módon konvencionális hangzásideált képvisel a tenorária, melodikai és harmóniai szempontból egyaránt. Orgonapontos, dudajátékot idéző basszusvonala felett párhuzamosan haladó akkordjaival, zömmel homofon textúrájával népi hangzás emlékeket ébreszt – ámde erősen stilizált formában –: annak a stílusvilágnak részeként, melyet többek között az I. brandenburgi verseny Polonaise tételszakasza képvisel. Ez a – talán túlságosan – jól ismert formulákból álló gáláns dallamszöveg, mégis rendelkezik egyfajta különleges „varázserővel”: melegséget árasztó, s már-már „délszakian” bódító tónusa, elmosódott, lágy színei révén megfoghatatlanul misztikus hangot üt meg. Mindez kivételes harmóniát alkot a szöveg bensőséges érzelmi szférájával; annak túlfutott, gazdag képi világú, ám így is gyengéden naiv lírájától megérintve.

Hasonló, mesterkéetlen egyszerűséggel jelentkezik több helyütt ez a fajta népiesség-dudaszerű zsáner, a 188. kantáta 2. számú tenoráriájában. A tétel könnyed, derű-közeli atmoszféráját már a bevezető ritornell megteremti, amely motívika terén rokon vonásokat mutat a 6. francia szvit Polonaise-ével<sup>37</sup>. Különösen érvényes ez olyan helyekre, mint a 3-4. ütemek: a két taktusnyi fordulat, csekély különbséggel a billentyűs polonaise második felében (19-20. ütem) hallható ismét (együttal a 75. kantáta No.3. tenoráriájának ének-szólamát indító dallamfű, továbbá a Parasztkantáta 4. számú szopránáriájában megfigyelt hasonló képlet [lásd: 1. kottapélda] változatára ismerhetünk benne, 2. kottapélda):

<sup>37</sup> V.ö.: Dürer: i.m., p. 513.



2. kottapélda  
BWV 188, No.2.



A hirtelenjében izgatottá váló – mozgásformáival feszültséget létrehozó – közép-résztől eltekintve, ezt az áriát is kellemdús, kiegyensúlyozott légkör övezi; mintha az E-dúr francia szvit és a Parasztkantáta polonaise-einek néhány fordulatát hallanánk itt, csak valamivel „szelfdebb” öltözetben.

Emelkedett tónus; szinte ünnepi fény és ragyogás hatja át a 180. kantáta polonaise-t idéző<sup>38</sup> szopránáriáját. A sajátosan eredeti, táncos ritmika „szilárd és biztos talapzaton álló” harmóniamenetekkel valamint a melodika fennkölt világosságával párosul — ismét a szöveg tartalmának megfelelően. Az ária eltér annyiban az eddig vizsgált polonaise jellegű tételektől, hogy felütést tartalmaz. A polonaise csak ritkán felütéses; így például Sperontes Singende Muse-kiadványainak harmadik folytatásában (Leipzig, 1745) szereplő hat, „Polonoise” megjelölésű szám között mindössze egy ilyen akad — amely ebben a nemében, ráadásul magában áll a teljes sorozatot illetően is. Az ária nyitó frázisa (3. kottapélda):

3. kottapélda  
BWV 180, No.5.



Alapvető egyezést mutat ezzel a belső tagolódással a 43. kantáta lendületes, élénken táncos ritmikájú alt-áriájának (No.9.) dallamvonala. Az énekszólam kezdete (4. kottapélda):

4. kottapélda  
BWV 43, No.9.



Számos további alkalommal tűnnek fel polonaise-sajátságként ismert ritmusképletek az ária ezt követő részeiben, s talán nem tévedünk túlságosan nagyot, ha az effajta színpompás tételek magával ragadó táncos karaktere; melódia-, és főként ritmusvilága mö-

<sup>38</sup> V.ö.: Dürr: i.m., p. 497.

gött, rejtett polonaise-inspirációt gyanfunkt. Fokozottan érvényes mindez a 190. kantáta – megint csak felütések – 3. számú alt-áriájára, melynek ritmikája és dallamfordulatai még inkább kelet-európai emlékképeket ébresztenek. Polonaise-ritmuselemekkel, azonkívül sajátosan „forgó” melódia-alakzatokkal találkozhatunk több ízben – kiváltképp a zárlatoknál –, a 121. kantáta tenoráriájában (No.2.) csakúgy, mint a 86. kantáta 2. számot viselő alt-áriájának vokális részeinél. (Utóbbinak néhány meghatározó fordulata, érdemes párhuzamba állítani a 190. kantáta említett tételének analóg helyeivel.) A 121. kantáta tenoráriáját indító szinkópált leugrás, a 43. és 180. kantáták idézett, hasonló témára emlékeztet (5. kottapélda):

5. kottapélda  
BWV 121, No.2.



A Parasztkantátában lépten-nyomon találkozhatunk a század zenei szókinscének alóbbi rétegét kitevő, ún. Gassenhauerstil-hez (utcadalstílus) közel álló melódiavilággal – felbukkannak benne ugyanakkor konkrét német népdalidézetek is<sup>39</sup>. A közkedvelt világi kantáta egyik legkézenfekvőbb példáját nyújtja annak a jelenségnek, melynek lényegét talán úgy írhatnánk le – Szabolcsi Bence megállapítását alapul véve –, hogy a bachi művészetet tápláló népi források között ott szerepelt Kelet-Európa zenéje is<sup>40</sup>. Kétségtelen mindemellett, hogy ritmikai és dallami téren jóval szerényebb hely jut Bach alkotásaiban az effajta impulzusoknak, mint a lengyel és cseh-hanák elemeket műveiben nagy számban integráló, s ennek kapcsán önálló lengyel stílust megkülönböztető zeneszerző-kortárs Telemann-nál<sup>41</sup>. Az a spontán, (részint a szöveg nyers, szókimondó természetének; „sikamlós” helyeinek betudható) könnyed-komikus hangvétel, amellyel a Parasztkantátát jellemezhetjük, magában állónak tekinthető Bach életművében; s egyfelől az általános értelemben vett színpadiassághoz visz közel, másrészt a lehető legmesszebb távolít a szakralitás mindennemű hagyományos fogalmától. A Parasztkantáta, ebben az összefüggésben Bach talán legprofánabb alkotása; épp ezért – s a benne fellelhető gazdag stílusbőség ellenére – életműbeli helyét nem érdemes, nem is szabad túlbecsülnünk. Alkalmi, egyszeri „összeállításról” van szó; tréfás egyvelegről „Cantate burlesque” címmel, ahol a zeneszerző Bach, mondhatni szokatlan módon jár el: „vérbeli humoristaként” mutatkozik be. Mindezekről semmi sem árulkodhat jobban annál a ténynél, hogy a mű melódiakészletének jelentős hányadát kölcsönzött, idegen zenei anyag teszi ki. Az Ouverture valóság-

<sup>39</sup> Lásd mindezekről részletesebben Werner Neumann megjegyzéseit (NBA: I/XXXIX, Kritischer Bericht, p. 126-131.), továbbá Paul Netti: Volks- und volkstümliche Musik bei Bach című tanulmányát. In: Studien zur Musikwissenschaft. (Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich.) Fünfundzwanzigster Band. (Festschrift für Erich Schenk, 1962. Hermann Böhlau Nachf. Graz-Wien-Köln.), p. 391-396.

<sup>40</sup> Szabolcsi: Népi elemek Bach művészetében. In: Népzene és történelem (1954.), p. 152.

<sup>41</sup> Mint ismeretes, Telemann éveket töltött el (mai) lengyel területeken, muzsikusi szolgálatban. A lengyel zene saját stílusára gyakorolt hatásáról ő maga is megemlékezik önéletrajzaiban (1718, 1729, 1740). A három frást magyar nyelven közreadta: Székely András (Helikon Könyvkiadó, 1995.).

nüleg teljes egészében ilyen: idézetek és mindenfelé hallható zenei közhelyek tarka egyvelege; „Zitatenpotpourri” Werner Neumann kifejezésével<sup>42</sup> — melynek szinte véletlenszerű kuszaságban egymásra halmozott melódiaforgács-erdeje, gyaníthatóan nem csengett ismeretlenül a korabeli hallgató fülében. Így inkább egyfajta — alkotói céltudatosságot tükröző — „zenei *kompiláció*ról”, semmint megmunkált, megformált, megszerkesztett *kompozíció*ról beszélhetünk a bevezető tétel kapcsán. (Legalábbis a bachi alkotásmódra általában érvényes szigorú művészi kritériumok értelmében, utóbbinak semmiképp sem tekinthetjük.) Mozaikszerű hétrészes felépítésével; furcsa, megmosolyogtató, olykor minden átmenet nélkülöző hirtelen váltásaival a részek egymásutánjában, vidéki muzsikusbanda játékmódját és repertoárját állítja pellengérré, teszi köznévetség tárgyává — hasonlóan W.A. Mozart és Beethoven majdani, jól ismert falusi tréfáihoz. A paraszti miliő megidézéséhez, szinte elmaradhatatlanul kapcsolódik a komikum mozzanata a kor művészetében, s a rusztikus-népi életkép egyúttal kiapadhatatlan forrását jelenti a zenei humornak is.

A Bach-életmű egészét tekintve, mindenképp különlegesnek mondható kantáta-atmoszféra megszületéséhez falusias, népi ízű melódiák szolgáltatják a zenei alapanyagot, köztük lengyel — legalábbis szláv — eredetű dallamok. Csakúgy, mint Telemann-művek esetén, Bach motívikájában sem lehet ennek a melódiakészletnek nemzeti hovartartozását, minden alkalommal, teljes bizonyossággal behatárolni. Az a kérdésfeltevés, amit Bartha Dénes dolgozatában olvashatunk<sup>43</sup>, lényegét tekintve ma is megismételhető: vajon a „polonaise” megjelölés milyen mértékig fogható fel gyűjtőnévként; s mi az, ami az ilyen darabokban — és rokonaikban — specifikusan lengyel, esetleg cseh vagy más módon kelet-európai? Igen sok, szláv hatást eláruló Telemann-tételhez hasonlóan, lengyel és csehszlovák eredet rendszerint ugyanúgy szóba jöhet az effajta bachi stíluslemek vizsgálatakor is<sup>44</sup>. Azt, hogy a földrajzilag egymáshoz közel fekvő, kétféle szláv terület barokk kori zenéje mennyire sok szállal kötődött egymáshoz, a fennmaradt hatalmas kremsieri (ma: Kroměříž, Csehország) középbárok repertoár mutatja meg. Ennélfogva arról, hogy a Parasztkantáta kelet-európai motívikája ténylegesen lengyel eredetű-e (ami pusztán logikai szempontból azért eléggé valószínű), további beható kutatások dönthetnek majd.

Mindenesetre az a tény, hogy a Parasztkantátában fellelhető stílusjegyek: a sokszínű és nemzetközi; országhatároktól független melódiavilág így együtt, vegyesen alkotja a zenei trivialitás rétegét és vált ki ezáltal — a szerzői szándéknak megfelelően — humoros képzettársításokat, szláv dallamok elterjedtségének bizonyítékul szolgálhat az idő tájt, keleti német területeken. Mint ismeretes, 1697-től 1763-ig perszónálunió kötötte össze a Lengyel Királyságot Szászországgal, s a földrajzi szomszédság — függetlenül a közös uralkodó tényétől — már évszázadok óta hagyományosan jó, gyümölcsöző gazdasági és kulturális kapcsolatokat eredményezett. Arról, hogy polonaise ritmusú táncdalokat az alsó- és felső-lausitzi német lakosság is énekelt, Sperontes Singende Muse-ja tanúsko-

<sup>42</sup> NBA, I/XXXIX., Kritischer Bericht, p. 131.

<sup>43</sup> Bartha: i.m., p. 42.

<sup>44</sup> V.ö.: Bartha: i.m., p. 43.

dik<sup>45</sup>. Népdalkiadványok árulják el, hogy a szláv nyelvű, lausitzi szorb népesség táncdallamai között úgyszintén nagy bőségben lelhetőek fel polonaise-elemek<sup>46</sup>.

Mivel egyfelől a Parasztkantáta „népi atmoszférájának” megteremtésében kiemelt szerep jut a szláv-lengyel fordulatoknak, másrészt Bach elsődleges szándéka nyilvánvalóan nem kifejezetten kelet-európai, hanem sokkal inkább egy általánosan paraszti miliő zenei érzékeltetése volt: számára ez a fajta szláv stílusvilág, talán *magát a népiséget* jelentette — vonja le Bartha Dénes joggal a következtetést<sup>47</sup>. Ám ne feledjük azt sem, hogy az olyan Gassenhauer-melodikájú, kifejezetten németes karakterű számok, mint a No.2. Duetto, vagy éppen a zárókórus, pontosan ugyanezt a funkciót töltik be a darab egészében. A Parasztkantáta lengyel-szláv fordulatai azonban korántsem olyannyira élénken frissek és üdék, mint megfelelőik például az efféle impulzusokat huzamosabb, közvetlen élmény nyomán stílusába olvasztó Telemann műveiben — és nemigen tűnhetek különösképpen „egzotikusnak” a korabeli német fül számára. Mindjárt a művet megnyitó Ouverture, amelyben polkaszerű szakaszok és lándlerritmusok váltakoznak egyebek között<sup>48</sup>, a polonaise jellemző ritmusképletét is exponálja (6. *kottapél*da).

Az effajta környezetben megszólaló, hirtelen unisonóvá szűkülő díszítetlen szövet példái — épp „meghökkentő” nyerseségüknél fogva a textúra adott pillanatában —, gyakran járnak humoros összehatással a barokk zenében; komikus-népi atmoszférához kapcsolódva pedig nemritkán tartanak rokonságot kelet-közép-európai dallamokkal. Ide sorolható az osztrák születésű középbarkok komponista, Johann Heinrich Schmelzer (1620/23k.-1680) Pohnische Sackpfeiffen (Lengyel dudások) címet viselő triószonátája (1665 k.)<sup>49</sup>. Ha épp ennek a műnek az ún. „mazurka” szakaszát vetjük egybe a Bach-ouverture „polonaise unisonójával”, az összehasonlítás arról győzhet meg bennünket, hogy utóbbi nem csupán ritmikájában, de melódiavonalát tekintve is rendelkezhetett bizonyos kelet-közép-európai dallami előképekkel<sup>50</sup> (7. *kottapél*da).

<sup>45</sup> Erre az összefüggésre Paul Nettl mutatott rá idézett tanulmányában (p. 395.). Az 1736. évi, első Singende Muse-kötet 1741-es bővített kiadásában kapott helyet a sziléziai-lausitzi szöveggel ellátott darab (No.66.).

<sup>46</sup> Nettl: i.m., p. 394-395., lásd még a Volkslieder der Sorben in der Ober- und Nieder-Lausitz című gyűjteményt: Herausgegeben von Leopold Haupt und Johann Ernst Schmalzer. (Akademie-Verlag Berlin, 1953.).

<sup>47</sup> Bartha: i.m., p. 41-42.

<sup>48</sup> Nettl: i.m., p. 395-396.

<sup>49</sup> Közreadja: Lavignac et La Laurencie: Encyclopédie de la Musique 1<sup>re</sup> partie, 2 [1. kötet, 2. rész], p. 992-998.

<sup>50</sup> A más-más hangnemeség (dúr ill. moll jelleg) ellenére. A redukált dallammenetek összevetése, valamint a tagolásmód — amely itt is, ott is különleges dallami tömörséggel párosul —, engedhet meg végző soron ilyen következtetést. Vagy lehetséges, hogy épp ebben a különbségben rejlene egyúttal a magyarázat? Elképzelhető, hogy Bach egész egyszerűen moll alakúvá transzformált (és lelassított?) egy eredetileg dúr hangnemű — a Schmelzer-példához közel álló —, vidám lengyel melódiát? Épp ez képezne a komikum lényegét, egy (a későbbi időkből meglehetősen jól ismert) „torzító” zenei eljárás eredményeként? Azt, hogy ténylegesen valamilyen fokú — kifejezetten humoros célzatú — torzításról van szó az unisono Adagio esetén, annak második fele — benne a „savanyú” tritonus ugrással — egyértelműen igazolni látszik. És mindez a tétel szerkezeti csúcspontján! Dramaturgiai oldalról mindenképp „groteszk” csúcspont tehát (: Cantate burlesque [!]); ám az egész így sem több ártatlan tréfánál.



6. kottapélda  
 BWV 212, Ouverture  
 Adagio



7. kottapélda  
 J.H. Schmelzer: Pohlnische Sackpfeiffen



Négy ária tanúskodik a Parasztkantátában szembetűnő szláv-lengyel hatásról. a No.4. és 6., vegyesen tartalmaz polonaise- és mazurka-típusú ritmikai elemeket, a 10. számúban több helyütt bukkannak elő mazurkaszerű frázisok, végül a komikusan méltóságteljes No.12. („Fünfzig Taler bares Geld ...”), egy hamisítatlan mazurka lendületével és energiáival szólal meg. Kétségteljesen ez utóbbi ária üti meg, a Parasztkantátában megfigyelhető legnyersebb – azaz legkevésbé stilizált – népi hangot<sup>51</sup>. Már Ph. Spitta bemutatótt egy olyan, a Singende Muse utolsó kötetében szereplő dallamot, melynek incipitje a No.12. basszusária kezdőtémájának variánsa<sup>52</sup>. Annak az ismétlődő együtemnyi, nyolcadritmusú „forgó” motívumnak, amelyet a „Fünfzig Taler ...” második felében többször hallhatunk (például: 15-16. ütemek), dūr és moll megfelelőit egyaránt megtaláljuk a lausitzi szorb lakosság táncdalai között<sup>53</sup>. Végeredményben megállapíthatjuk, hogy a zenei humor minduntalan ott van a Parasztkantáta számaiban és a darab úgymond „népiségével” karöltve jelentkezik — ez alól nem kivétel a szláv eredetű dallamvilág sem. Mindez bizonyos mértékig a quodlibet-éneklés tréfás-intim családi hagyományaiban gyökerezhet, másfelől Bach, parasztzénéről alkotott fogalmaihoz vihet bennünket közelebb valamelyest.

<sup>51</sup> V.ö.: Paul Nettl: i.m., p. 394. A fentiekkel összefüggésben, a kísérőfigurák láthatóan „primitív” jellegére is felhívja a figyelmet Nettl (u.o.).

<sup>52</sup> Sperontes: Singende Muse ..., Dritte Fortsetzung (1745), No.25.: Pol[onoise]. Hivatkozással idézi Werner Neumann az NBA I/XXXIX kommentárkötetében: p. 131. Figyelemreméltó még az alábbi motívikus analógia is a két szám között: Sperontes (1745, No.25): a második formarész kezdete és Bach (BWV 212, No.12.): 9-10. ütem.

<sup>53</sup> Haupt - Schmalzer közz.: i.m., Zweiter Theil: CXXV. (idézi Nettl: i.m. p. 395.); valamint Erster Theil: CLXXVI.



## Az előadókról

### **Avasi Béla**

zeneszerző, népzenetudós, a zenetudományok kandidátusa, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének ny. főiskolai tanára.

### **Csanádi László**

orgonaművész, zeneelmélet-tanár, az SZTE Konzervatóriumának főiskolai docense, a JGYTFK Ének-zene Tanszékének oktatója.

### **Dr.Dombi Józsefné**

a neveléstudományok kandidátusa, az SZTE JGYTFK Ének- zene Tanszékének főiskolai tanára.

### **Fáyné Dr. Dombi Alice**

a neveléstudományok kandidátusa, az SZTE JGYTFK Neveléstudományi Tanszékének főiskolai tanára.

### **Frank Oszkár**

zeneszerző, zeneelmélet-tanár, számos könyv szerzője, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének ny. főiskolai tanára.

### **Dr. Gyémánt Csilla**

színháztörténész, az SZTE JGYTFK Irodalom Tanszékének főiskolai docense.

### **Hann Ferenc**

Munkácsy-díjas művészettörténész, a Művészeti Akadémia tagja, az SZTE JGYTFK Rajz Tanszékének főiskolai tanára.

### **Jancsovics Antal**

Liszt-díjas karmester, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének címzetes főiskolai tanára.

### **Kovács Gábor**

karnagy, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai adjunktusa, a tanszék Vegyeskarának vezetője, a Nemzetközi Régizene Társaság, a European Association of Dance Historians és az angliai National Early Music Association tagja.

### **Kamp Salamon**

Bartók-Pásztory díjas karnagy, a magyar Bach Társaság elnökségi tagja, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Tanszékének oktatója, a Lutheránia Énekkar karnagya, a Budapesti Bach Hét művészeti vezetője, a magyarországi Evangélikus Egyház főzeneigazgatója.

### **Maczelka Noémi**

zongoraművész, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének tanszékvezető főiskolai docense.

### **Meszlényi László**

az SZTE Konzervatóriumának főiskolai docense, a Musica Parlante Zenekar vezetője.

### **Ordasi Péter**

karnagy, az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai docense, a tanszék Kardos Pál Női Karának vezetője.

**Dr. Pukánszky Béla**

a neveléstudományok kandidátusa, az SZTE Neveléstudományi Tanszékének tan-  
székvezető egyetemi docense, gondnokatanár.

**Rákai Zsuzsanna**

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem PhD hallgatója, az SZTE JGYTFK  
Ének-zene Tanszékének oktatója.

**Réz Lóránt**

orgonaművész, az Esterházy Károly Főiskola Ének-zene Tanszékének főiskolai  
tanársegédje.

**Szabadyné Dr. Békési Magdolna**

a neveléstudomány kandidátusa, magánénekes, az SZTE JGYTFK Ének-zene  
Tanszékének főiskolai tanára.

**Dr.Szabó Tibor**

kandidátus, az SZTE JGYTFK Olasz nyelvi Tanszékének főiskolai tanára.

**Sziklavári Károly**

az SZTE JGYTFK Ének-zene Tanszékének főiskolai tanársegédje.

